

LA LUCHA CONTRA EL ÁNGEL
El acto creativo en Honorato de Balzac y Emile Zola

Martha Barriga Tello
UNMSM. Perú

En el siglo XIX el artista se convirtió en un *leit-motiv* para muchos escritores en Europa. La obra de arte desconocida de Honoré de Balzac (1832) y La obra (1886) de Émile Zola ofrecieron una comprensión de la acción creativa que influyó en la manera como la teoría y el público entendió la actividad de los artistas y cómo se consideraron ellos mismos. Expondremos y analizaremos esta circunstancia en ambas novelas.

In the XIX century, many European writers considered artists a *leit motiv*. Honoré Balzac's *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1832) and Émile Zola's *L'Oeuvre* (1886) allowed theorists and the public to understand creative action. This insight influenced painters' activity recognition and how they considered themselves. We will present and analyse how these novels achieve that effect.

Palabras clave

Novela corta de artista. Siglo XIX. Honorato de Balzac. Emile Zola. Pablo Picasso.

Key words

Artist short novel. XIX Century. Honoré de Balzac. Emile Zola. Pablo Picasso.

En 1832 Honorato de Balzac escribió *La obra maestra desconocida* (*Le Chef-d'œuvre inconnu*), en la que desarrolló el tema de la obra de creación en relación al Arte y al artista. Émile Zola publicó en 1886 *La Obra* (*L'Oeuvre*), también referida a la creación artística, tema que estuvo entre las preocupaciones de varios autores desde antes del siglo XIX. La teoría del romanticismo recogió la intensa vida de los artistas, de todos los géneros, adscrita al concepto de genio, ese ser excepcional, incomprendido y extremo que sucumbe irremediabilmente frustrado en su vocación y su ambición por la gloria, lo que favoreció el interés por este tema narrativo. Apareció un personaje que, aunque inicialmente ficticio, recogía experiencias variadas de sus autores con artistas reales y que, paradójicamente, hizo que en el futuro muchos se identificaran con su propuesta.

Stefan Zweig afirmó que de “todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación” (Zweig 2010: p.11), un milagro posible en el Arte, que emerge de la nada, una obra humana inédita con aspiraciones de aceptación y perdurabilidad. Es incomprensible el proceso que lleva al artista de la idea a una formalización admirable. Algunos escritores, intentando comprender y desentrañar ese tránsito, siguieron abordando el tema en biografías que pretendían tener una postura comprensiva aunque, directamente o de soslayo, lo identifican como una patología. Así se ha establecido el tema de la tragedia del artista, cuya ambición e impulso creativo jamás llegan a concretarse, por el presunto desatino que lo impulsa a alcanzar la perfección en el arte. En la literatura, la obra de arte es la protagonista poderosa y omnipresente en estas dos novelas representativas de su género.

Honorato de Balzac dedicó *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1832) a la problemática de la creación artística, en la que condensó sus apreciaciones sobre la actividad de los creadores y la relación arte-naturaleza personificadas en la mujer. De inicio, un elemento significativo es que titula el primero de los dos capítulos con el nombre de *Gillette*, amante de Nicholas Poussin y modelo de excelencia: “Era toda gracia, toda belleza, hermosa como una primavera, adornada con todas las riquezas femeninas e iluminándolas con el fuego de un alma bella” y, en coincidencia con el desarrollo narrativo, “una de esas almas nobles y generosas destinadas a sufrir junto a un gran hombre, cuyas miserias abrazan y cuyos caprichos se esfuerzan por comprender; fuertes para la miseria y el amor” (Balzac 2007: p 45-46). *Gillette*, como Christina para Claudio Lantier en *L’Oeuvre* de Zola (1882), representa la esencia de la belleza viva e inalcanzable que parece refugiarse solamente en la naturaleza, a la vez que es la mujer inmolada debido a esa condición.

El segundo capítulo Balzac lo titula *Catherine Lescaut*, la *Belle Noiseuse*, que significativamente es el nombre de la “cortesana”, en la obra maestra que celosamente protege Frenhofer. Queda así establecida la oposición vida-arte que marcará la novela de Balzac, como 55 años después lo hará la de Emil Zola, repitiendo la premisa de que los artistas son instrumentos que sucumben en la lucha por alcanzar la formalización perfecta de la belleza. En ambas novelas es referente la cita a Giorgione. En la de Balzac es una alusión tanto de origen como artística. Frenhofer compara a *Gillette* con una joven

“georgiana”, raptada y ofrecida como esclava, y en la novela los acontecimientos la pondrán en una situación análoga; y Poussin confunde una pintura de Frenhofer como de Giorgione, que éste menosprecia como “garabato” (Balzac, 2007: p. 41). En Zola, el cuadro que rehace permanentemente Claudio, en su fallida obra maestra recuerda, por su presunta composición a *La Tempestad* de Giorgione, tanto como al *Desayuno sobre la hierba* de Manet.

El rango temporal de la narración de Balzac es 1612, época alejada que condensa los ideales clásicos del Renacimiento en su tránsito a la transformación, al desconcierto por las nuevas propuestas y al cambio de paradigmas formales, “tiempo de confusión y de revoluciones” (Balzac 2007: p. 33). Balzac sitúa a tres personajes: el hidalgo pobre y neófito aprendiz Nicolás Poussin; el enfermizo pintor François Porbus; y el reconocido pintor de aspecto diabólico Frenhofer, al que Balzac insistentemente califica de “viejo” y “anciano”, lo suficientemente importante para identificarlo exclusivamente por su apellido. La acción inicia con el joven Poussin intentado visitar a Porbus, ocasión en la que coincide con Frenhofer y que los reunirá en la trama. Desde el primer encuentro, el dilema que propone Frenhofer se refiere a la relación de equilibrio dibujo/color que tendría que configurar una obra maestra, y a la vida, que debía trascender la habilidad colorística o el buen dibujo, “expresar su desbordante plenitud, ése no se qué que es quizá el alma y que flota como una bruma sobre la forma exterior” (Balzac 2007: p.37), porque “la misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla!” (Balzac 2007: p.35). Y, así, se dedica a teorizar sobre el verdadero arte y a fustigar la obra de Porbus, al extremo de intervenirla.¹ En un momento, observando un cuadro de Marbuse, maestro de Frenhofer, Poussin dedujo, “Aquella figura emanaba, en efecto, tal poder de realidad, que Nicolás Poussin empezó a comprender, desde ese momento, el verdadero sentido de las confusas palabras dichas por el anciano” (Balzac, 2007:p. 40), aunque para éste le faltaba grandeza.

Frenhofer afirma que ha trabajado durante años en su obra maestra, pero Porbus considera que “ha meditado profundamente sobre los colores y sobre la verdad absoluta de la línea y que, a fuerza de búsquedas, ha llegado a dudar del objeto mismo de sus

¹ Frenhofer se declara discípulo único y predilecto del pintor flamenco Jan Gossaert Mabuse (1478-1533), por lo que, en el tiempo de la acción, 1612, y si se considera que pudo ser su alumno con solo 11 años, Frenhofer tendría 90 años y Porbus (1570-1622) 52 (Nota N° 6: Balzac, 2007: p. 37).

investigaciones” (Balzac, 2007: p.44). Para Porbus, la práctica y la observación eran suficientes, porque “Los pintores no deben meditar, sino con los pinceles en la mano” (Balzac, 2007: p.45), o se arriesgan a la locura. El viejo pintor ratifica, “Sabed que el exceso de conocimiento, al igual que la ignorancia, acaba en una negación. ¡Yo dudo de mi obra!” (Balzac, 2007: p.42). Durante doce años, insistentemente, Frenhofer había producido y destruido diversas versiones de su gran cuadro, marcado por las constantes ideas de perfección pictórica que insiste en difundir entre sus amigos. La condición es similar en el Claudio de Zola, igualmente obsesionado con su cuadro, que refleja una condición que fue formulada por John Ruskin en *Modern Painters*, respecto a la imaginación como mediadora entre la percepción y la recepción del objeto natural, manteniendo lo significativo al objetivo del artista, pero integrado a la totalidad (Ruskin, 1883: p. 133-134)². Claudio, que se queja de estar “manchado de romanticismo” (Zola 1962: p. 60), insiste durante toda la narración en que busca liberarse al buscar reproducir la naturaleza en su pintura “¡Verlo todo y pintarlo todo! [...] La vida tal como se ve en las calles [...] ¡Toda la vida moderna!” (Zola, 1962: p. 58), y su voluntad es precisa, pero en cuanto la objetiva la niega, pervirtiéndola con manchas desordenadas de color. Ruskin afirma que

muchos pintores de espíritu poderoso se han echado a perder al sustituir la saludable y exultante actividad en los campos de la naturaleza por un constante retorcerse de su imaginación en su propia jaula. Los hombres más imaginativos siempre estudian la materia más difícil y son siempre los más sedientos de nuevos saberes. La fantasía actúa como una ardilla en su prisión circular, y es feliz: pero la imaginación es más bien un peregrino que camina sobre la tierra en tanto su hogar está en el cielo (Ruskin, 2014: p. 31).

Frenhofer y Claudio buscan la naturaleza, la “verdad”, pero insisten en su imitación al grado de desaparecerla. En ambos casos, los pintores se obligan con denuedo a rechazar las nuevas tendencias que, inevitablemente, los alcanzan. Este tópico será fundamental en estas novelas, porque es una característica que define a sus personajes.

Cuando tres meses después Porbus lo visita, Frenhofer está desmoralizado y agotado de trabajar en su pintura. Si anteriormente afirmó, “Ayer al atardecer -dijo- creí

² Balzac, escribió su *Obra maestra desconocida* en 1832 y el primer volumen de *Modern Painters* de Ruskin es de 1843. Zola, que escribió en 1886, muestra en esta narración una marcada influencia de ambos escritores.

haberla acabado”, ahora, “esta mañana, con la luz del día, he reconocido mi error” (Balzac, 2007: p.41). En esta ocasión añade que ve errores en algunos detalles y no cesará hasta esclarecer sus dudas (Balzac, 2007: p.49), porque supuso erróneamente haberla concluído, pero necesitaba nuevas fuentes de inspiración para lograrlo, especialmente una mujer de belleza perfecta en el extranjero. Porbus, en su afán por conocer la obra que el maestro prepara y, a cambio de desvelar su propia pintura, ofrece a la compañera de Poussin, asegurándole que es aparentemente similar al modelo que busca. Inicialmente Frenhofer se enfurece al nivel de la locura, porque antes moriría que ofrecer a ojos profanos a la “mujer que ama”, llevándola a la deshonra de mostrarla, porque “Mi pintura no es una pintura; ¡es un sentimiento, una pasión!” (Balzac, 2007: p.50), una mujer que le será fiel eternamente y que no se equipara al ofrecimiento. Sin embargo, acepta el reto al conocer la belleza de Gillette, a pesar de la aflicción y turbación de ella, que no se considera profesionalmente modelo. Un detalle fundamental es que Frenhofer se rehusa a mostrar el cuadro, porque la mirada la macillaría, “¿Qué marido, qué amante sería tan vil como para llevar a su mujer a la deshonra?” (Balzac, 2007: p. 50), un escrúpulo que no extiende a Gillette.

El tema de la mujer mancillada al convertirse en modelo también lo toma Zola para Christine. Una joven que, como la Gillette de Balzac, no está preparada para el oficio, y es consciente que sufrirá humillación y vergüenza al decidir sacrificar sus escrúpulos y pudor por amor, en tanto advierte que esa solicitud entraña desprecio e indiferencia de su amante. Gillette, presagiando lo que sucederá, argumenta sin éxito que, al permitir que un extraño la vea desnuda, Poussin dejará de amarla y ella misma se sentirá indigna. La misma solución dramática retomará Zola para Claudio, aburrido por disponer de la perfección del cuerpo de Cristina. A Gillette le repugna posar, incluso cuando lo hace para Poussin “porque en tales momentos, tus ojos no me dicen nada. Dejas de pensar en mí aunque me estés mirando” (Balzac, 2007: p. 46).³ Al convertirse en imagen, el modelo vivo deja de existir, pierde el interés porque es la pintura la que se impone. Lo confirma el argumento de Frenhofer para no mostrar su cuadro “porque tiene un alma” (Balzac, 2007: p. 50), a pesar de que admite que es “una bella cortesana”. Al modo del

³ La profesión de modelo se entendía en el siglo XIX como una condición en la que la mujer dejaba de serlo y también el hombre para ella, totalmente volcada en su representación. En cuanto terminaba la sesión su condición desnuda la incomodaba y retomaba el pudor (Edmond y Jules Goncourt. *Manette. Salomon*. 1867. Citado por Stoichita, Victor. *Simulacros*. Madrid, Ediciones Siruela S.A., 2006:229).

drama *Pigmalion*, la imagen en la pintura que hace Frenhofer no es un cuadro, “¡es una mujer!”, que cobra cualidades de vida, sustituye lo real y toma posesión de sus valores, aunque mediada por la forma que le confiere el arte. Nuevamente aparece la propuesta que John Ruskin explica, la fuente única de placer que significa, para él, el término *imitación*,

Cuando cualquier cosa parece lo que no es, de forma que el parecido es tan grande que casi (sic) llega a engañar, sentimos una especie de sorpresa placentera, una grata emoción de la mente [...] Siempre que sentimos esa emoción en algo producido por el arte, es decir, cuando notamos que la obra se parece a algo que sabemos que no es, recibimos lo que yo llamo una *idea de imitación* (sic). (Ruskin, 2014: p. 34)

La imagen representada sustituye a la real, ocupa su lugar aunque se admita que es una ilusión. Es el triunfo de la ficción creada por el artista e independizada de él mismo. Para Ruskin,

los límites de la idea de imitación; comprende solo la sensación de truco y engaño ocasionado por una cosa que intencionadamente parece distinta de lo que es; y el grado de placer depende del grado de diferencia y de percepción de la semejanza, no de la naturaleza de la cosa a que se parece. (Ruskin, 2014: p. 36)

Ruskin añade que lo que se imita es insignificante y despreciable porque es falso, “algo producido por el arte que no es lo que parece ser”, está degradado, lo que justifica la percepción de Gillette, y Christine, sobre que ser modelos las envilece. Pero la imitación en la que interviene la invención, lo que la hace ser y no parecer, se acerca a la verdad o a la manifestación fiel de “algún hecho de la naturaleza” (Ruskin, 2014: p. 39). La verdad en pintura se manifiesta por sí misma, independiente del objeto al que se vincula, por eso se opone y contradice a la imitación. En la confrontación vida/arte, este último vence, captura al artista irremediabilmente y perjudica todo lo que se le aproxima, pero también anula la fuerza de la naturaleza, a la que está obligada a sustituir con ventaja, no en cuanto la copie, como comprende Porbus, “para nuestra desgracia, hay efectos verdaderos en la naturaleza que pierden su verosimilitud al ser plasmados en el lienzo...” (Balzac, 2007:35), sino en cuanto la recree.

Después de discutir, Frenhofer decide aceptar a Gillette como modelo, pero ella advierte el principio del fin, Poussin la está sacrificando a la pintura. Además, Poussin muestra una actitud embelezada ante un retrato femenino de Frenhofer, una mirada que su amante reconoce que no le había dirigido nunca a ella. Como en *La Obra*, el Arte

captura a los artistas, supera a la vida, la anula en su pretensión de igualarla y en ese proceso sucumbirá.

Frenhofer acaba su trabajo y los llama orgulloso a contemplar su obra perfecta. El pintor menosprecia el dibujo preparatorio cuya belleza ambos pintores admiran, para mostrarles la *verdadera tela*. La describe pormenorizadamente ante los atónitos ojos de la pareja, que no logra ver otra cosa que un hermoso pie en una esquina del lienzo, mientras el resto era una concentración caótica de trazos y pigmentos sin figuración alguna, “un muro de pintura” (Balzac, 2007: p.54). Se lo comentan al pintor, que monta en cólera mientras les describe puntualmente lo que solamente él advierte. Finalmente admite el caos, el sinsentido “¡Nada, nada! ¡Y haber trabajado durante diez años!. Se sentó y lloró” (Balzac, 2007: p.56), para inmediatamente retractarse y reprocharles su ceguera. El despropósito de este resultado puede referirse al exceso de búsqueda, a la exasperación por superar los límites de las habilidades, de la excelencia y de la aspiración por obtenerla, pero también a la insatisfacción por el antiguo modo que habría representado la pintura, antes de embadurnarla. En Zola, Claudio también tiene bocetos previos insuperables que destruye en sus momentos inciertos por considerarlos insuficientes, y permanece cautivo de la obra que imagina antes que produce, cuando “veía lo invisible, y escuchaba la llamada del silencio” (Zola 1962: p. 473). Frenhofer, negado a la comprobación de su esfuerzo, inútil por insuflar vida a su obra, muere esa noche no sin antes destruir toda la existencia en su taller. Balzac confirma las amenazas autodestructivas de Frenhofer, y Zola convierte a Claudio en suicida. El ideal de belleza que persiguen ambos pintores se sustenta en la antigua concepción de la mimesis. Según Walter Benjamin, para Goethe, “The beautiful is neither the veil nor the veiled object but rather the object in its veil [...] One could also say that he plays its subject” (Benjamin, 2002: p. 127), porque el arte está concentrado en sí mismo en la obra, y la hace enigmática *per se*. La única verdad en arte es intrínseca al producto creado, procede y se materializa exclusivamente en él. En ambas novelas el arte triunfa, se impone a la intención de los artistas por imitar, a partir de la naturaleza, la belleza que le pertenece solamente al arte; incluso por malinterpretarla al tratar de expresarla. Por ello cobra importancia trágica la presencia de las modelos, a las que los artistas consideran indispensables como referencias externas a sí mismos como creadores. En Balzac es ignorada y en Zola es insuficiente.

Un significativo tópico de contenido social aparece en la novela de Zola. Los personajes que construye provienen de sectores marginales. Claudio Lantier es un niño pobre con dotes artísticas, bajo la custodia de un hombre rico que ofrece educarlo, “a quien habían impresionado favorablemente los muñecos pintarrajeados en otro tiempo por el chiquillo” (Zola, 1962: p. 41), y le hereda una importante renta que le permite cumplir su sueño de viajar, porque es “un enamorado del París nocturno” (Zola, 1962: p. 7). Es importante el dato de los “muñecos pintarrajeados” por el niño, porque previene sobre que las cualidades y el carácter de Claudio fueron sobrestimados. Cristina es huérfana, criada en un monasterio y colocada como dama de compañía de una anciana adinerada. Es la muchacha que de manera fortuita conoce al pintor y se convierte en un “esbozo, hecho de una vez, era de una violencia soberbia, de una vida ardiente de color” (Zola, 1962: p. 39), con el que Claudio piensa que alcanzará su máximo objetivo creativo.

Claudio, con escasa formación académica, había hecho copias en el Louvre. Buscaba estudiar directamente del natural y pintar ingenuamente, porque “¿Acaso había, en arte, otra cosa sino dar lo que se lleva en el vientre?” (Zola, 1962: p. 54). En su empeño por conseguir el objetivo lograba bocetos que lo enorgullecían, aunque “trabado aún por impotencias repentinas e inexplicables” (Zola, 1962: p. 55). Claudio, estaba en el camino artístico de la ruptura, denominó su lienzo: *Aire libre*, de la espontaneidad y los colores luminosos como su tiempo exigía, de una composición que incluyera todos los temas y a todos los individuos, sin esquemas conocidos. Pero, la menor contradicción o incompreensión destruía su confianza y, con ella, la obra que trabajaba: “Y en un ataque de furor, se lanzó contra el lienzo para atravesarlo con el puño” (Zola, 1962: p. 67). Claudio ansía reproducir París y cumple largas sesiones, improductivas porque la ciudad lo elude y desequilibra, tanto como la figura de mujer que preside su pintura. Desde su inicio, la narración construye progresivamente el carácter inestable y la patología del pintor, la excitación confiada era seguida del furor de la inseguridad y la decepción, “el furor impotente de creación” (Zola 1962: p.481). Ambas emociones parten de un proceso provocado por el artista, casi previsto, que es reforzado por la indiferencia que provoca en el mercado y el público. Desprecia todo y a todos, nada le satisface, es incapaz de reconocer trabajo alguno porque prevalecen su soberbia e incertidumbre. Un círculo vicioso que la novela desarrolla prolija y largamente.

La relación del pintor con su lienzo, como en Balzac, se establece sobre la idea del “amante traicionado” (Zola, 1962:73). Cada uno de los artistas que participan en la novela lo son. Zola cuidó de exponer los esfuerzos creativos en varias disciplinas, incluyendo la suya: el escultor, el arquitecto, el escritor, el músico y el pintor de academia Enrique Fageroles, el único al que su mediocridad llevará al éxito. Son personajes que están a merced de la necesidad transgresora de Claudio, a quien admiran incondicionalmente y luego reprocharán haberlos arrastrado en su fracaso. Claudio tiende a teorizar, a especular sobre Arte ante sus amigos, que lo siguen convencidos de sus dotes excepcionales. Una pesada carga para un hombre inseguro como él.

Ambas novelas, la de Balzac y la de Zola, plantean que el Arte supera a la vida en la condición del artista, porque el ideal no se alcanza jamás, y enmarcan esta convicción en la locura. Varias veces se sugiere, o se dice explícitamente, que el personaje artista está perdiendo la cordura, que sus reacciones solamente pueden corresponder a una patología que finalmente lo arruinará. Muestran que la producción artística es un proceso de búsqueda y fracaso, de frustración imposible de superar. El Arte absorbe la vida que rodea al creador, lo aísla, lo subyuga, lo aniquila y le niega compensación alguna. Por eso se tiende a vincular el Arte con la demencia, porque toda racionalidad se pierde en aras del sueño por aventajarlo. Los artistas en Balzac y Zola aspiran al éxito, lo buscan en la originalidad, la ruptura, capturan sinsabores y desprecio, en tanto otros, menos ambiciosos, se conforman con ofrecer a los receptores la medianía que están dispuestos a aceptar. Sin variaciones radicales, sin sobresaltos, que son los que el mercado capitaliza. Sin embargo, el tiempo juega a favor de la innovación, destruye generalmente a los promotores, pero eleva a los seguidores.

Émile Zola recogió y multiplicó los personajes creados por Balzac para efocar el drama común a varias disciplinas creativas. Desarrolló aproximadamente la misma estructura dramática, extendiendo lo que desde el inicio de *La Obra* se presenta evidente. Claudio conoce fortuitamente a Cristine en una noche de tormenta y aguacero, en el marco de una puerta, a manera de bastidor trágico. Es la coincidencia de dos personalidades semejantes, llenas de vida e ilusión, pero insatisfechas, en conflicto respecto a su relación con el mundo, extremadamente apasionadas, necesitadas de fuertes incentivos y con poca determinación para obtener sus objetivos. Es el encuentro del Arte

con la Vida, la pasión por la creación de un mundo imaginario que se engaña de natural; y la pasión vital de un amor extremo necesitado de demostraciones tangibles. El momento germinal de un enfrentamiento que se irá desvelando paulatinamente hasta que haga eclosión en la muerte. La obra que el pintor Claudio Lanier persigue llega a él personificada en Cristine la noche de su encuentro. En ese momento arte y vida confluyen, imponiendo su tiranía, siempre y cuando la vida logre competir con ventaja. Pero mientras se va configurando en imagen, la vida se deteriorará, perderá terreno a favor del arte, y lo sabe, es consciente del proceso que la lleva a la postergación y el olvido. Finalmente, sucumbirá en su esfuerzo por evitar la pérdida y la obra triunfará, incluso sobre su creador.

Hay un contenido oscuro en estas trágicas vidas, la manera como Frenhofer y Claudio se suicidan. ¿Qué connotación tiene esto en el marco de la percepción de la autoeliminación en el siglo XIX?. Ron M. Brown (2001) señala que, a principios de siglo, el suicidio aún era considerado un crimen, aunque transcurrido el tiempo, y por influencia del movimiento romántico, fue desviándose la atención hacia las enfermedades mentales o la debilidad (Brown, 2001:p. 142), en lo que destaca la actitud de la literatura francesa. Existía una jerarquización de la autoeliminación. El suicidio por fracaso y desesperación de Frenhofer podía considerarse “heroico”; pero la decisión de ahorcarse de Claudio era infamante y lo envilece, aunque las motivaciones no fueran muy distintas, porque: “la saga, considerada como la más degradante y pecaminosa de las muertes, se encontraba asociada al castigo por un crimen”, desde fines del siglo XVIII (Brown, 200: p. 139).

A ello se agrega otra diferencia. El personaje de Balzac era un artista próspero y reconocido, por lo tanto su decisión de incendiar su casa y a él en ella en la culminación de su carrera, fue una cuestión de honor en un momento de ofuscación, al comprobar su incapacidad para alcanzar la perfección que buscaba. Claudio también tuvo esta frustración, pero se iniciaba en el arte, era indigente y no había alcanzado más reconocimiento que el de sus escasos amigos y, ocasionalmente, de él mismo, por lo tanto su suicidio es abyecto y atribuido a un desajuste mental. Un hecho que puede agregarse es el castigo por la indiferencia que le causó la muerte del hijo que tuvo con Cristina, otra creación frustrada por abandono. La percepción externa de su gesto queda patente en las ausencias en su funeral, y en que después de su muerte Cristina fue internada en un

sanatorio con signos de enagenación, ella también, testimonio de la relación vida/arte sacrificada.

Una reivindicación, no prevista, llega con estas trágicas muertes: son el único camino para compenetrarse con la elusiva imagen que causa la angustia. Zola lo advierte en medio de la desesperación de Cristina ante el cuerpo inerte de Claudio, “abrumada bajo la feroz soberanía del arte. Por encima de ella, la Mujer irradiaba con su resplandor simbólico de ídolo; la pintura triunfaba, ella sola, inmortal y erguida, hasta en su demencia” (Zola, 1962: 496). Se agrega a ello el suicidio simbólico de Cristine. Desde que conoció su gestación la rechazó porque competía con la pareja. Su indiferencia, incluso ante la muerte del hijo de doce años, la desautoriza como madre, fin fundamental de la mujer en el siglo XIX, por lo que puede considerarse que cometió suicidio, estaba muerta como mujer, como generadora de vida y como musa, tal como Claudio en su relación con la pintura. El retrato *El niño muerto* que hace de su hijo, que con dificultad fue admitido en el Salón, es el compendio del drama de la condición estéril de la pareja y del fracaso en el reconocimiento del artista.

Zola desarrolla el drama de dos personajes que entablan una relación contenida y fuertemente reprimida en la expresión de sus sentimientos, que se desbordan hasta arrojarlos a una existencia de ensoñación y aislamiento, que se nutre de ambos sin restricciones. Un tercero llega para romper el equilibrio. El hijo no deseado, admitido pero postergado, que importuna el idílico mundo construido fuera de la urbe. El tiempo pasa, y con ello se retoman las viejas obsesiones y el distanciamiento de Claudio que Cristine no puede admitir, un cambio que se refleja en el rechazo de ambos al hijo que, con su muerte, sella su fracaso en la vida y en el arte.

En estas obras, Gillete y Cristina ejemplifican la naturaleza viva, de hermosura y perfección inalcanzables. Son esencias de la belleza vital que inspira a los artistas empeñados en captarla, pero el fracaso se impone en sus intentos por replicarla. Las obras de Balzac y Zola proponen que el arte no debe tratar de competir con la naturaleza, sino inspirarse en ella a través de la creación, elevarse sobre ella. Ese es el mensaje contenido en los bocetos y obras previas excepcionales que, sin embargo, fueron despreciadas y abandonadas por los dos artistas, obsesionados por una empresa imposible.

Detrás de la configuración del artista creador, en *La Obra* de Zola hay una propuesta definida. Cuando John Ruskin describe la actividad de John Turner y su relación con el eterno, no puede menos que encontrarse coincidencias en contraste con el personaje de Zola. Los compañeros de Turner advertían su capacidad superior para el dibujo y esperaban, ostensiblemente, que fracasara con el color porque así podrían competir con su habilidad (Ruskin, 1967: p. 53). Pero Turner logró excelencia en ambos ejercicios, superando los modos anteriores. Cuando los artistas percibieron su avance “se desesperaron, con la indignación de que es capaz la estupidez de los *beaumontistas*, clasicistas y toda ‘especie de lechuza’ en general”, y se iniciaron las burlas y los chismes para inducirlo a regresar al antiguo modo” (Ruskin, 1967: p. 54). Pero Turner,

Recogióse en sí mismo; no podía encontrar en nadie apoyo, consejo, ni simpatía, y el espíritu de desafío con que se veía obligado a trabajar, le llevaba algunas veces a violencias, de las cuales se habría salvado simplemente con que hubiese despertado en los demás la más ligera expresión de simpatía. La nueva energía que había en él y el aislamiento en que se había sumido eran igualmente peligrosos, y muchos dibujos de la época prueban los malos efectos de esto, siendo algunos violentos, salvajes y otros, poco más que expresiones espléndidas de desafío a la opinión pública (Ruskin, 1967: p. 55).

Es obligado traer a la memoria los excesos autodestructivos de Claudio y sus desafíos en esta descripción porque, como Turner, “todas las facultades de su alma se fijaban solamente en la naturaleza, tal como la veía o como la recordaba” (Ruskin, 1967: p. 55), y en algunos de sus sitios favoritos de los que captaba impresiones sucesivas de varios días, o aquellos que recordaba de su niñez (Ruskin 1967: p. 57), algo que Claudio no logró materializar. Y luego, Ruskin señala: “No es solamente en la invención en lo que se esfuerzan los hombres, sino también en la ejecución”, y comenta sobre los prerrafaelistas, a los que apoyó,

Estos trabajan demasiado en sus obras. Se ve evidentemente en partes de sus cuadros, que fallan al demostrar que se ha trabajado tanto sobre ellos que la misma vista se ha consumido por el cansancio y que la mano se niega a obedecer al corazón. Y además de esto hay ciertas clases de dibujos que se echan a perder al ser demasiado cuidados. (Ruskin, 1967: p. 63)

Es la misma perversa y violenta circunstancia que revelan Balzac y Zola, que marcaba la actividad del artista, signado por su propia obra a cumplir las exigencias de un entramado ideal, continuamente replanteado, porque “hace falta la fe, fe en el arte” (Balzac 2007, pág. 39), como afirma Frenhofer. Tiempo después, un joven Pablo Picasso

Barriga Tello, Martha (2022) La lucha contra el Ángel. El acto creativo en Honorato de Balzac y Émile Zola. UNMSM (Perú)

rompió el esquema cuando, entre otras series, Ambroise Vollard le solicitó realizar trece ilustraciones para su edición de *La obra de arte desconocida* de Balzac en 1931. Señaló Vollard,

De todas las obras que he editado, la que intrigó más a los bibliófilos cuando se anunció fue *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu* de Balzac con agustafuertes originales y grabados en madera por Picasso, entre los cuales las realizaciones cubistas se hallan junto a dibujos que recuerdan a Ingres. Pero cada nueva obra de Picasso escandaliza, hasta el día en que la admiración sigue al asombro (Vollard, 1983: p. 277).

Pablo Picasso interpretó el texto con la mayor proyección que le permitía ser pintor, porque para él “un cuadro es una suma de destrucciones”, que terminaban por reconstruirse en la obra, siempre que el artista no se perdiera en lucubraciones. Parte de sus grabados fueron aplicadamente figurativos, y otros quebraron la forma en composiciones cubistas que mostraron los alcances creativos a los que puede llegar un artista.

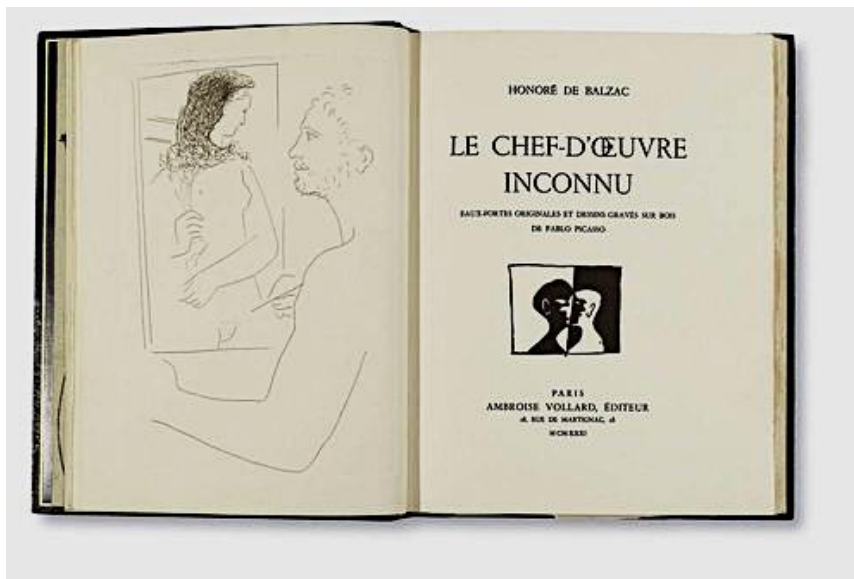


Balzac, Honoré de. *La obra maestra desconocida*. Agustafuertes originales y dibujos grabados sobre madera de Pablo Picasso. Editor Ambroise Vollard, Paris, 1931.



Barriga Tello, Martha (2022) La lucha contra el Ángel.El acto creativo en Honorato de Balzac y Émile Zola.UNMSM (Perú)

Balzac, Honoré de. *La obra maestra desconocida*. Aguafuertes originales y dibujos grabados sobre madera de Pablo Picasso. Editor Ambroise Vollard, Paris, 1931.Grabado N°7.



Balzac, Honoré de. *La obra maestra desconocida*. Aguafuertes originales y dibujos grabados sobre madera de Pablo Picasso. Editor Ambroise Vollard, Paris, 1931.100pp.

En Balzac, Frenhofer es la imago del artista que quiebra los paradigmas naturalistas, pero aún no está preparado para aprovechar sus alcances porque no los advierte, una condición que puede aplicarse al título de la novela, un desconocimiento que lo conduce a la frustración. Zola ofreció un conflicto semejante en *La Obra*. Para Claudio la figuración no era suficiente, insiste en el naturalismo, a la vez que lo niega porque no le satisface, y tampoco es capaz de aceptar sus logros. No advierte, ni admite, que la figura que pintaba como un “visionario enloquecido” (Zola 1962: p.483), que le causa tanta frustración, era la rebelión de la pintura, que era la ruptura de los cánones guiando su ejercicio creativo. No está preparado para aceptar su propio impulso, el pintor ha quebrado la comunicación con su obra y el arte ha tomado el control. Ambos escritores proponen personajes que, como ellos, asisten a un mundo en el que las categorías aceptadas se transforman en la confrontación naturaleza/arte. El arte se estaba instituyendo como validador de la belleza en la naturaleza, su justificación, no al revés. Fue un conflicto que fue desarrollándose progresivamente, en avances y retrocesos, hasta el siglo siguiente en adelante.

Pablo Picasso concentró en sus ilustraciones las preocupaciones de Frenhofer y de Claudio, enfrentando el dilema entre figuración y no figuración; entre tradición e

Barriga Tello, Martha (2022) La lucha contra el Ángel. El acto creativo en Honorato de Balzac y Émile Zola. UNMSM (Perú)

innovación. Como reveló Baudelaire “¿Habrá que sufrir eternamente o eternamente huir de lo bello? ¡Déjame, Naturaleza, hechicera sin piedad, rival siempre victoriosa! ¡Cesa de tentarme, en mis deseos y en mi orgullo! El estudio de la belleza es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido” (Baudelaire, 1963: p. 374). En estos ejemplos literarios los personajes, pintores con altas cualidades, son vencidos en el duelo por negarse a advertir la transformación del paradigma. Balzac y Zola, enfrentados a su vez a la tragedia de la creación, fueron agudos para observar, comprender y construir la angustia del pintor. Zola lo puntualizó en “¡Ese esfuerzo de creación en la obra de arte, ese esfuerzo de sangre y de lágrimas de que agonizaba para crear la carne e insuflar vida! ¡Siempre en lucha con lo real, y siempre vencido! ¡La lucha contra el Ángel” (Zola, 1962: p. 341). La confrontación con el “Ángel”, ese ideal imposible de verificar que vigoriza la aspiración vital de los artistas y marca una impronta permanente de insatisfacción en el creador. Picasso, tenazmente, evitó la trampa que su ambición y la vida le imponían sin tregua, convencido de que el artista escandalizará, pero que “la admiración sigue al asombro”, como señaló Ambroise Vollard desde su amplia experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

Balzac, Honorato (1832/2007): *La obra maestra desconocida, (Le Chef-d'œuvre inconnu)*. Madrid, Visor Libros.

Barriga Tello, Martha. (2020) "*La ciudad muerta, por qué no me casé con Francinette* de Abraham Valdelomar. Metáfora del impulso creativo". Hungría. Universitat Eötvös Lorand, Budapest *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* N° 13 HU ISSN 2061-6678. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.437>.

Baudelaire, Charles (1963). *Obras*. Estudio preliminar, traducción y notas Nydia Lamarque. Madrid, Aguilar,

Benjamin, Walter. (2002) *Selected writings*. Vol. 3, 1935-1938. Series by Howard Eiland & Michael W. Jennings. Cambridge & London, The Belknap Press of Harvard University Press.

Brown, Ron M. (2001): *El arte del suicidio*. Madrid, Editorial Síntesis, S.A.

Ruskin, John (1883). *Modern Painters*. Vol. II, George Allen, Sunnyside, Orpington, Kent. ([https:// Books.google.com](https://Books.google.com)). 25.05.21.

Ruskin, John (1967): *Arte y artistas ingleses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A.

Ruskin, John (2014): *Imitación y verdad*. Madrid, Casimiro Libros.

Stoichita, Victor (2006): *Simulacros*. Madrid, Ediciones Siruela S.A.

Vollard, Ambroise (1983): *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona, Ediciones Destino, S.A.

Barriga Tello, Martha (2022) La lucha contra el Ángel. El acto creativo en Honorato de Balzac y Émile Zola. UNMSM (Perú)

Zola, Emile (1886/1962): *La Obra (L'Oeuvre)* México, Colección Málaga, S.A.

Zweig, Stefan (2010): *Los misterios de la creación artística*. Madrid, Ediciones Sequitur.